مداخل إلى الشعر العراقي الحديث

بلند الحيدري

مداخل إلى الشعر العراقي الحديث

بلند الحيدري



الاخراج الفنى
راجيه حسين

تصميم الغلاف
فتحى أحمد

الاهداء

الى كل الذين كانوا معنا فى هذه الرحلة وكان لهم عطاؤهم فى الجهد المتميز بخصائصهم •

الى محمود البريكان وأكرم الوثرى ورشيد ياسين وكل الذين لم تنصفهم ذاكرتنا الهرمة

لقد بقى الشعر العربى طوال حياته التى امتدت لقرابة عشرين قرنا يدور ضمن اطار شكلية معينة وأساليب آدائيـة يرثها الخلف عن السلف ملزما نفسه بها وآخذا منها ما يمد بها تجربة متساوية من حيث الكيان البنائى العام ، وظلت مقومات شعرنا الكلاسيكى من ضروب بلاغية ومحسنات لفظية وسبل بديعية ، الأساس الذى تنهض عليه التجارب الشعرية ، وما شذ عنها نغما أو أداء أهمل كمعلقة عبيد بن الأبرص التى ما اتسعت لها بحور الفراهيدى .

أقفرت من أهلها تلحوب ..

كما بقيت مواضيع الشاعر محدودة ضمن أبواب تؤدى كل منها الى آفق مناخ خاص ، له شعراؤه المتميزون ، فهؤلاء شعراء الغزل وآخرون شعراء المديح وغيرهم اختصوا بالهجاء أو بالحكمة أو بالخمرة أو برزوا فى قول المراثى ،

الخ ، وكلهم على اختلاف مناهجهم الشعرية ظلوا أمينين لستة عشر بحرا ما خرجوا عنها مطلقا ولا تجرأ أحد منهم على أن لا يلزم قصيدته بغير موازين الخليل بن أحمد الفراهيدى والتى استنبط قواعدها مما ورث العرب من قصائد ومقطوعات وأبيات يتيمة ولا تجاوزت محاولة من محاولات ممن اتسموا بالتجديد فى عصور الشعر القديمة ، الأسلوب القائم على وحدة البيت حيث ينحصر المعنى به حتى لتكاد تكون القافية والروى نقطة ينتهى فيها واليها المعنى، ثم ينتقل الشاعر الى فكرة آخرى وهكذا دواليك مما يسهل على آى منا اجتزاز ما يشاء من الأبيات دون آن يخل ببناء القصيدة لانعدام الارتباط العضوى بين الأبيات تبعا لما أوجده الواقع الصحراوى وحياة انسانها غير المستقر . وظلت التفاعيل موزعة بالتساوى فى كل بيت شعرى بين صدره وعجزه مع الجوازات الخاصة بكل تفعيلة .

وصارت القافية وميزان البحر في هذا الشعر المقياس الرئيسي الذي له أن يحدد كونه شعرا أو ٠٠ لا ، وقد دفع ذلك بعض دارسيه الى وصفه بالكلام الموزون والمقفى وما يخرج عنهما لا يكون شعرا بأي معنى من المعاني ٠

غير ان أخذ أنفسنا بهذا القول التعميمي لا يعني أن الشعر العربي لم يعرف صراعا بين مجددين ومحافظين وأنه كان خارجا على سنة التطور ، الا أنه صراع ظل محدود النطاق كما شاهدنا ذلك ابان العهد العباسي بسبب من انفتاح الثقافة العربية على مناخات الحضارات المتاخمة لها اذ انقسم الشعراء الى مجددين ومحافظين، اتسم شعر القسم الأول منهما بالثورة على النهج التقليدي والدعوة للخروج لاستلهام الطبيعة واعتماد الصدق عند التعبير ، بينما التزم القسم الثاني والذي ظل يخدم البلاط وكبار خاصته بالنهج التقليدي واعتماد المديح كأهم باب في الشعر ، وظلت الصنعة على هذا

اللون من الشعر ، مال الأول نحو الرومانسية يستلهم عاطفيتها بينما بقى الثانى كلاسيكيا يعير الأسلوب جل اهتمامه .

انفتح الأول على التجديد ودعا الى التخير بين الأساليب وقال بالاستلاف من الحضارات غير العربية فى مجال الابداع بينما بقى الآخر أمينا على التقاليد الموروثة متهما من يخرج على التقاليد بالنزوق والاساءة وأحيانا بالشعوبية . صارت الذاتية قوام أدب المجددين وظلت الموضوعية آساسا لمنطق المقلدين وكان آبرز من حمل راية التجديد فى هذه الفترة (بشار بن برد) وأبوا نواس ومن يعد لدراسة تلك الحقبة من تأريخنا الأدبى لن يفوته ملاحظة خط واضح يفصل بين لونين من الأدب ، ولسنا على كثير خطأ عندما ننعت كلا الأدبين الجاهلى والأموى بالكلاسيكية فما جاء مع الجاهليين حذا حذوه الأمويون وأن رقت حواشيه وبدت عليه بعض مؤثرات الحواضر فى حين اتسم الأدب العباسى

بالرومانسية ويذهب بعض الدارسين في تفسير ذلك الى أن (الأدب الكلاسيكى كما هو واضح عادة وثنى بينما الأدب الرومنطيقى آدب دينى فالأدب الأغريقى والرومانى كلاهما كلاسيكى لأنه كان وثنيا قائما على فكرة آلهة متعددين أسطوريين وكذلك شأن الأدب الجاهلى المنعكس عن مجتمع يؤمن بالأصنام والأوثان ويقدسها ، ولعل ايمان الناس فى العهد الأموى بأن الشعراء يتبعهم الغاوون وان لكل شاعر شيطانا يلهمه جعلهم يتركون الشعر متجها وجهته الوثنية أى الكلايكية ، حتى اذا ما جاء العباسيون ودالت دولة الشعر من العرب الى الفرس مع دالت من أمر السياسة والقيادة والوزارة اتخذ الشعر وجهة دينية وترك ارتباطه القديم بالوثنية وأساليبها فكان التحول الجديد نحوالرومانطيقية نحو الذات ، نحو الأنا الضخة مفتاح السر الرومانطيقى ، وهذه ظاهرة جد واضحة فى الآداب الفرنجية ، فقد كان الملحوظ عند بعض

أدباء الانكليز أنهم عندما كانــوا يتحولون الى الرومانطيقية كانوا بغير دافع خارجي واضــح يعتنقون الكثلكة ويغوصون فى أعماق أعماق الدين ، وهو عين ما نلحظه في انتقال ابن المقفع ومهيار الديلمى من المجوسية الى الاسلام ، وان هو فى الحق والواقع الا انتقال من الكلاسيكية الى الرومانطيقية وقد ساعد هذا التحول فى الأدب من الاتجاه الوثني الى الاتجاه الدينى على ظهور شعر الحكمة والزهد عند صالح عبد القــدوس وأبى العتـاهية وشــعر التصـــوف عنــد ابن الفارض) .

ولكن التحول الى الرومانسية لا يمــكن أن يلخصه هذا السـبب وحــده والذى يقــول به الأستاذان احمد أبو سعيد وايليا حاوى فثمــة ظروف حياتية أيضا استوجبتها فكان ان ظهرت من بعد ونتيجة لتغير نمط الحياة فى تلك الفترة والتى اتسمت بالنزعة الى اللهو والمجون ضروب جديدة فى أدائية الشـعر منهــا (الموشــحات)

و (الدوبيت) ونثر قريب من الشعر من حيث التزامه بالقوافى الداخلية هو أدب (المقامات) كما دخل اللغة في هذه المرحلة الكثير من المفردات الأعجمية بسبب الترجمة من ناحية والاختلاط بالأعاجم من ناحية ثانية يؤيد ذلك رأى لهذا العالم أو ذاك اللغوى كعلى الفارسى القائل بأن ما خضع لمقاسات اللغة العربية فهو عربى ، وقد وردت مثل تلك المفردات حتى فى شعر كبار الشعراء في العصر العباسى كأبى نواس وأبى تمام والمتنبى وابن الرومى .. الا أن (الموشح) الذى نشأ وترعرع فى الأندلس يظل أبرز شكلية تجديدية فى عصور الشعر العربى الأولى ذات نهج يقول بالخروج على ارتباط القصيدة بالقافية الواحدة التى كانت تلتزمها القصيدة العربية التقليدية ، مفضلا الاستعانة بالقوافى المختلفة وجاريا فى مجال الموسيقى مجرى المبالغة بالرقة والزخرف اللفظي والصناعة التزينية ، وقد استنبط اسم (الموشح) من الوشاح وهو

الفئات وكان مرصعا بالجواهر ومزركشا بالخيوط الذهبية وهذا الربط ما بين (الوشاح) و (الموشح) يدل على الرغبة فى التشبه من حيث الصناعة التزينية الظاهرة فى كل من هذا اللون من الشعر وذاك اللون من اللباس .

ويخص الفيلسوف العربى والباحث الاجتماعى (ابن خلدون) فى مقدمته أهل الأندلس باستحداثه اذ ينص على أن (أهل الأندلس لما كثر الشعر فى قطرهم وتهذيب مناحيه وفنونه وبلغ التنميق فيه الغاية استحدث المتأخرون منهم فنا سموه بالموشح ينظمونه أسماطا اسماطا وأغصانا يكثرون من أعاريضها) .

ويعنى بالمسمط من الشعر تلك الأبيات الأربعة أو الخمسة التى تجمعها قافية واحدة فينعت تبعا لذلك بالمربع أو المخمس حسب عدد الأبيات أما العروض فهو الجزء الأخير من البيت

الشعرى • والعروض أيضا هو ما جاء على الموازين الشعرية المألوفة وقد سماه كذلك الخليل ابن أحمد الفراهيدى لأن الله أوحى به اليه وهو فى طريقه (لمكة) وكان اسمها (العروض) •

وقد لعبت طبيعة الأندلس الفتانة الملأى بساتين الفاكهة والأنهار الى جانب الرخاء الاجتماعى الذى أشاع مجالس اللهو وانتشار الغناء وميل المغنين الى تلوين القصيدة بالقوافى المتعددة ، دورا رئيسيا فى نشوء هذا الفن الشعرى فى الأندلس آنذاك، كما ساعدت العرب ثقتهم بأنفسهم على التساهل مع اللفظ الأعجمى ولغة المخاطبة البسيطة فى الشعر مما أعطى هذا اللون من الشعر شكليته المتميزة •

ويقول ابن بسام الشترينى ــ توفى عام ١١٤٧ م فى كتابه (الذخيرة) والذى خصه بالأدب الأندلسى أن (أول من صنع أوزان الموشحات بأفقنا واختراع طريقنا فيما بلغنى

محمد القبرى الضرير) الا أن آخرين ممن كتبوا في الموضوع لا يرون رأيه ، وقد اشتهر في الأندلس عدد كبير من الوشاحين منهم (عبادة بن ماء السماء) صاحب الموشحة المشهورة .

من ولى في أمة أمرا ولم يعدل

يعزل الالحاظ الرشا الاكحل

وابن القزاز وابن زهر ، ولسان الدين الخطيب وآخرون ، وقد عالج أدب الموشحات ما عالجه الشعر التقليدى الا انه برع وأجاد وانتشر بموشحات الغزل والخمريات والوصف وذلك لأنها نظمت لتغنى ، هذه الموضوعات هي الأصلح للغناء ، ولهذا السبب ظلت تطفو على السطح في معالجتها لأمور دنياها ، همها أن تطرب السمع لا أن تحرك ساكنا في الذهن أو تثير أسئلة في النفس أو الأخلاق كتلك التى أثارها أبو العلاء المعرى والمتنبى ، ويحدد الدكتور أحمد هيكل في دراسته (الشعر العربي

المعاصر بين الأصالة والتجديد) مقومات الجدة في شعر الموشحات بما يلي : (وأخذ الشعراء الأندلسيون يعبرون عن ذواتهم مضيفين الى ملامح الشعر العربى اضافات حسبت لهم كتعميق اللون المحلى وتغليب الجانب العاطفى وزيادة التنويع الموسيقى وكان هذا الجانب الأخير هو أهم ما أضافوه الى ملامح الشعر العربى . فقد اخترعوا الموشحات مطورين بها موسيقى الشعر تطويرا كبيرا . وبشيوع هذه الموشحات بينهم وفى كل البيئات العربية برز هذا الطابع الذى يجب أن تقف عنده فى طبيعة الشعر العربى ، وهو انه قابل دائما لتطور موسيقاه ولا يشترط أبدا لتلك الموسيقى أن تكون هى موسيقى القصيدة الملتزمة لوحدة البحر ورتابة القافية . فقط يجب أن تكون هذه الموسيقى ممثلة عنصرا أساسيا من عناصر العمل الشعرى وذلك بأن تكون من الوضوح بحيث تؤدى وظيفة لا تقل عن تلك التى تؤديها الكلمات والتعابير والصور) .

وبالرغم من آن فترات التمزق الاجتماعي هي فترات انطلاق بالنسبة للشعر الغنائي وان فترات الرخاء هي مناخات جيدة لنضوج الأعمال الأدبية الأخرى التي تحتاج الى الاستقرار ، كما لمسنا ذلك في ازدهار المسرح الانكليزي في العهد الاليزابيثي ، واحتفال العهد العباسي الأخير بكبار الشعراء المجيدين ، آقول بالرغم من ذلك فقد انكفأ الشعر العربي بعد سقوط الأندلس وسقط هو كباقي المظاهر في الحياة العربية في وهدة من التمزق والتخلف ولم يستطع حتى من مجاراة النماذج متوسطة الجودة في الشعر التقليدي ، وقد وصل على عهد الحكم التركي الى أفجع مراحله الانحدارية فلا بناء تتماسك فيه القصيدة ولا عمق فكري يشد القارىء الى طرح جديد للعصر ولا اشراقة آصيلة تومض في كل تلك الأكوام من الكلام المكرور المعاد والصور المبتذلة ، وتقوقعت الحياة العربية بصورة عامة في التقليد كنوع من الحماية الذاتية دون آن

تستطيع استمادة مناخات تجاربها الحياتية السابقة ولا صدقها فى التعبير عنها وعلى شتى المستويات الأدائية ، فقد كانت التجربة الشعرية فقيرة كالفقر الذى ساد العالم العربى آنذاك ، جاهلة كجهلة وفاسدة كفساد أنظمته السائدة وقد استمر ذلك طوال الفترة التى امتدت منذ انهيار دولة العباسيين وسقوط الأندلس الى أوائل القرن الثامن عشر . ويتفق عدد غير قليل من الدارسين بأن بدء النهضة كانت فى عام ١٧٩٧ وهى السنة التى قدم فيها نابليون بونابرت على رأس حملته الكبرى الى الاسكندرية بعد احتلاله (مالطة) ودحره للمماليك ، ولا شك أن تحديد التاريخ لبدء النهضة على هذا الشكل ليس تحديدا دقيقا اذ لا يمكننا أن نفسر الحملة الفرنسية وكأنها كل مقومات النهضة على الرغم من أننا نؤكد أهميتها كعامل للنهوض اذ فتحت الأعين على تقدم الغرب فى الحقول الصناعية والعلمية والزراعية والفنية وأثارت الرغبة فى مجاراة

هذا التقدم والأخذ بتقليده من ناحية والاستعداد لمحاربته من ناحية ثانية وبالمستوى الذى جاء به من رقى ومعرفة ، وهكذا عمت العالم العربى دعوات الحرية والاستقلال ، والتمكن من العلم والتسلح بالدراسة الواعية كأهم دعائم وقوفنا في وجه الغزو الأوربى ، كما لا ننكر أن هـذا الغزو الفرنسى أسهم فى تنشيط التبادل التجارى والاحتكاك الاقتصـادى بالعـالم الغـربى وفى تبنى انشاء صناعات وطنية تقوم أسـاسا على خبرة الغرب الصناعية وتسعى فى ذات الوقت لمزاحمتها وطردها من أسواقها ، ومما لا ريب فيه أن كل هذه العوامل تشكل منطلقـا للوعى بالنهضة ..

ولكن بجـانب هـذا كله كان هناك سعى حثيث لتعميق العلم والثقافة عن طـريق فتح المدارس وارسال البعثات ، ثم انتشار الطباعة التى روجت المعرفة بين الناس ، ووسـعت من المجـال الصـحفى والذى بدورة ذا أثر فعال

فى رفع المستوى الثقافى العام ، يضاف الى ذلك تبنى انشاء المكتبات والجمعيات العلمية والأدبية التى دأبت علي ايصـال المعـرفة الى المتعلمين لتعميقها وتأكيدها ابعادا ثقافية موسوعية ٠

كما نشطت فى تلك المرحلة حركة الترجمة والتأليف بغية تدريس العلوم المختلفـة باللغـة العربية من جهة ومن جهـة ثانيـة ايجـاد كتب مساعدة للطلاب يعـودون اليهـا سـاعة يقصر كتابهم الدراسى عن ارضاء فضولهم العلمى أو الأدبى ، وكان من نتيجة اتساع حركة الترجمة والتأليف ظهور مجلات علمية كمجلة (المقتطف) لصاحبها يعقوب صروف والتى كان لها فضـل كبير فى تعميم المعارف على مناطق شـاسعة من العالم العربى ٠

غير أن أثر الترجمة لم يقف عنـد هـذا الحد ، انما تعداه الى الاسهام فى تجديد القوالب الشعرية والنثرية والى ظهور فنون أدبية جديدة

لم تكن معروفة عند العرب من قبل كأدب الملحمة الذى أسهم فى اطلاع المثقفين عليه نقل سليمان البستانى لالياذة هوميروس الى العربية شعرا ، وفن المسرح بعد أن اقتبسه مارون النقاش عن الأوربيين فى أثناء رحلاته الى فرنسا وايطاليا وسواهما .

كما لعب الاستشراق دورا مهما فى اذكاء عوامل النهضة اذ تنافست دول عديدة على ارسالها البعثات للتنقيب عن الكتب العربية لنقلها الى لغاتها المختلفة ، وكان أن عقدت مؤتمرات ، ونظمت مكتبات لضم الكتب المهمة ، كما لا ينكر ما كان لتلك الدراسات رغم مايؤخذ على العديد منها من عصبية دينية أو عرقية من أثر فى تطوير معرفتنا بتراثنا الفكرى .

كل هذه العوامل مجتمعة أدت الى النهضة فى الحياة العربية بصورة عامة ، ومنها الأدب العربى الحديث والذى يمكننا تقسيمه الى أربعة

أدوار رئيسة وقد امتدت الأدوار الثلاثة منها الى أواسط القرن العشرين حيث اتجه الشعر وجهات جديدة تخالف ما عرف وما ألف الشعر العربى فى عصوره السالفة فى كثير من سماته العامة والخاصة • ويمكننا تلخيص الدور الأول بأنه اجمالا انحصر همه في استعادة مقومات لغته وميل عباراته وتراكيبه اللفظية الى الجزالة ، وأخذ نفسه بتقليد النماذج الجيدة من الشعر العربى والوقوف بصلابة آمام انتشار لغة الصحافة الهزيلة وما عرف عصر الانحطاط من ابتذال فى الصور وهزال فى الأداء واستخدام للألفاظ المتداولة ، وقد طغى على شعر هؤلاء التكلف والتصنع حتى أصبحت قيمة الشاعر مرتبطة بما فى شعره من زخارف لفظية وجناس وطباق دون أى اهتمام بالمعنى أو الفكرة الشعرية وظل الشعر محصورا فى إطره التقليدية من مدح وهجاء ورثاء ومن خيرة من

مثل هذه المرحلة الشيخ ناصيف اليازجي وحسن العطار .

أما الدور الثاني والذى يمكن تحديده بالفترة الممتدة ما بين منتصف القرن التاسع عشر وانتهاء الحرب العالمية الثانية ، فقد تميز شعراؤها بقلة اهتمامهم بالبناء الشعرى من حيث لفظيته أو الاستعانة بالمعاجم بحثا عن المفردات الغريبة وجنحوا الى التركيز على المعانى الجديدة والصور الخيالية ووصف الطبيعة أسوة بشعراء الغرب الرومانسيين ، كما برزت فى القصائد النزعات الفردية القائمة على الأحاسيس الداخلية والعواطف ، واننا لنجد عند محمود سامى البارودى الوجه الأنصع لمثلى هذه المرحلة ، اذ خلت قصائده من الضعف الذى بدا واضحا على أعمال غيره من الشعراء ، كما كان المهد لولادة أحمد شوقى وخليل مطران والرصافى والزهاوى والذين خطا الشعر بامكاناتهم المختلفة خطوات واسعة وعلى جانب كبير من

الأهمية فبشوقي دخل الشعر عالم المسرح وبمطران استقام بناء القصيدة على شيء من وحدة الصورة الشاملة والقائمة على السرد الروائي والرقة اللفظية ، وبالرصافي حمل الشعر معاناة الناس اليومية ، أما الزهاوي فقد جهد لابراز الطابع الفكري لعصره من أفكار (دارون) الى تحضيض على السفور الى محاربة للمعتقدات الباطلة والخرافات ٠

وفي الدور الثالث بدأت ملامح التجديد أكثر بروزا فقد هجر الشعراء الكلايش الموروثة في الحديث عن الديار المهجورة والبكاء على الماضي وصارت للقصيدة وحدتها الخارجية وتصميمها الداخلي واننا لنجد المناخ الأوربي متأكدا لحد ما في تلك الأجواء الجديدة المتميزة بشيء من الحرية في اخراج القصيدة واستخدام الرموز ، والبناء القصصي والمسرحي للايحاء بمضمونها ، وثمة أمثلة جيدة في هذا المجال متمثلة بتجارب سعيد عقل والياس أبي شبكة

وعند شعراء المهجر الذين كان لاتصالهم بالعالم الخارجي آثره البارز في اغتناء تجاربهم بالموحيات الأوربية وبالثورة على اللغة القديمة التي أحسوا بأنها تحول بينهم وبين ممارستهم المعاصرة ٠

يقول جبران خليل جبران (لكم لغتكم ولي لغتي ، لكم منه القواميس والمعجمات والمطولات ولي منها ما غربلته الأذن وما حفظته الذاكرة من كلام مألوف مأنوس تتداوله ألسنة الناس في أفراحهم وأتراحهم ، لكم من لغتي نظرة في عين المغلوب ٠٠ الخ) ٠

ولقد هوجمت محاولات هؤلاء المغتربين لما كان فيها من خروج على ما ألفنا واعتبرت أعمالهم تحدياً للتراث والفكر واللغة ودعوة الى عدم ايلاء اللغة الأهمية الكبيرة ، وقد كان من نتائج ذلك ضعف وركاكة عمت بناء قصائدهم، ويمكننا حصر عناصر الجدة في أدب المهاجرين

بثلاثة منها ما هو وطنى ومنها ما هو دينى ومنها ما هو فنى .

ففى الحيز الأول اشادتهم بالاستقلال والحرية والحماسة لقوميتهم والدعوة لعروبتهم وفى الجانب الثانى اتجاههم لنبذ الخلافات الطائفية من أجل الوحدة الوطنية كما لمسنا عند بعضهم جنوحا الى تأكيد النزعات التحررية من كل اعتقاد حينا ، وأحيانا الركض وراء اصطياد الصور الصوفية التأملية .

من هذه التقدمة السريعة يمكننا أن نتلمس بوضوح بأن الحركة الشعرية الجديدة التى بدأت فى خمسينات هذا القرن وتمتد بجذورها الى عهد محمد سامى البارودى الذى سعى الى تنقية الشعر من شوائب المبالغات والمحسنات اللفظية والافتعال ، وان الكثير من الأسس التى قامت عليها محاولات شعراء الخمسينات تنبه اليها غير واحد من شعراء الأجيال التى سبقتهم فقد دعا

الزهاوى الى نبذ القافيــة (انى لا آصر عــلى التزام القافية بل أنا أول من نبذها ظهريا وقال بقطع هذه السلاسل والاغلال وتحرير الشــعر منها) ذلك (لأن القافية ليست من الشــعر فى الشعر الا قائم بالمعنى والموسيقى التى ينظمهــا الوزن) و (ان أسهل الشعر ما كان مرسلا ليس عليه من الروى قيد يثقل رجليه فلا يمشي مطلقا) وعلى يد خليل مطران تمكنت الوحدة الموضوعية من القصيدة كما يقول الدكتور مصطفى بدوى (فجاء مطران وأراد أن يحقق الوحدة الموضوعية في بناء القصيدة كلها من ناحيــة ومن ناحيــة أخرى لم يدع الألفاظ تخلبه فتحيد به عن المعنى المقصود كما اننا نجد فى شعره قسطا أكبر من الغنائية) ٠ كما ســاعد المهجرون على ايجــاد مفاهيم جديدة للشعر بنبذهم اللغة الخطابيــة ومد تجاربهم بابعاد نفسية غنية فآثروا ما سماه الدكتور محمد مندور بالشعر المهموس لشــدة تركيزهم على الايحاء بشفافية عن أعماق الذات

الانسانية وموقفها من القضايا البشرية الرئيسية ومن الطبيعة وكل اشكالات الوجود الفلسفية ، كما لمسنا عند عدد من الشعراء بدايات للخروج على شكلية البيت الشعرى والى جانب ذلك محاولات البعض فى انشاء القصيدة النثرية التى ساعدت على انتشارها موجة الترجمة للشعر الغربى .

ان كل ذلك واستيعابه من قبل الشعراء الجدد واطلاعهم من ناحية ثانية على نتاج الفكر الأوربى كانت الأساس الذى قامت عليه التجربة الشعرية الحديثة فى العراق .

وفجأة تفرض علينا الحرب العالمية الثانية ان نحس بأن لعراقنا موقعا على خارطة العالم ، واننا على مقربة من كل ما كان يدور فى الأفق الأوربى من نزوع الى الجديد الذى يعبر عن رغبته في الانفصال عن عالمه القديم والتنصل من كل ما يشد به اليه ، وفجأة تكتظ شوارع بغداد بالكثيرين من جنود الدول الحليفة ، وكان من بين هؤلاء الجنود ، فنانون قدموا من بولوليا وانكلترا وأماكن أخرى، سرعان ما نعقدت بينهم وبين نخبة من الفنانين العراقيين علاقات ألفة ومودة وكان لها جانبها المثير في البحث عن فن عراقي حديث يكون من بعض ما يتميز به انه أدرك وجوده فى عصره . وتواصلت اللقاءات واتسعت الحلقات لتشمل الأدباء والشعراء والموسيقيين والمعماريين ، واتسعت اطر البحث عبر نقاشات حادة وتحالفات وتكتلات، واتهامات

وبقى للغرب وشجه المحفز والمثير من خلال ما كنا نسمع نقرأ ونتابع بلهفة ، آزمتـه الحضـارية المعقدة ، فالحرب التى انتهت لم تنه قلق المفـكر الأوربى وشعوره بأنه مقبل على حـرب ثالثـة وما قاله آولدس هكسـلى قبل الحـرب العـالمية الثانية صـار له من يردده مرة آخـرى « انهم يعبدون الطريق الى الجحيم »، واذا كان جواهر لال نهرو قد استبعد آن تقوم حرب ثالثة فهـو لم يستبعد آن تعم الحروب الصـغيرة كل العـالم لصالح الدولتين الكبريين ، ولم يكن لهذه الحرب الماثلة فى الذهن غير احدى نهـايتين فاما دمار شامل واما مجاعة ستمتد لتشـمل ثلاثة أرباع العالم نتيجة لهذا التهيؤ للحرب الثالثة وخـلال ذلك كان المفكر الأوربى يتساءل بمرارة ويأس عن الغاية من هذا الجنون المطبق •

فى حركة صغيرة لمؤشر المذياع كنا نستمع للعـديد من الأصـوات المتحشرجة وهى تهـذر

بشلال من الكلمات المتوترة التى كادت آن تفقد معانيها لكثرة ما تكرر نفسها لولا ما يوجزها فى نوايا القتل والابادة وبحرب آكثر وحشية من الحروب البدائية الاولى وبآلات آدق تصميما وأوسع تدميرا وانها لم تعد تعنى جيشين يتحاربا فى هذا الجزء من العالم آو ذاك فقط بل انها لتمتد بتهديدها المرعب الى كل واحد منا ، مرضانا فى المستشفيات ، وآطفالنا ولعبهم وطلابنا ومدارسهم ، وفى حمى هذا القلق والخوف كان المفكر الأوربى مشلولا لا يستطيع أن يمنع الجمهور من الاندماج بالمسرحية ، كان الكل يمثل والكل يصفق لنفسه رغم الصورة الكئيبة للقتلى وللمدن التى ستغور فى الأرض خلال دقائق رغم ان آنين هيروشيما مازال يعيد الينا ذكرى قرابة مائة آلف قتيل وان صوت هتلر كان ايذانا بميلاد عدد من آمثاله فى آوربا

ممن سيكررون قول موسوليني : « ان الفاشستية والسلام فكرتان متعاديتان» .

هكذا استفاق الفكر الأوربي الحديث على عالم ميت يوشك أن يولد ميتا وجيل من الشباب مازال يتحدث عن بطولة تفرده وساما لبلده ، بينما كان جيل آخر قد عاد من الحرب ليجرجر في شوارع أوربا المهدمة جسده المشوه بعد أن انفصل عن كل شيء ولم يعد يملك غير حاضر لا يعنيه كثيرا ، فقد انتهى نهاره وتسلم جرته أو ما عليه الا أن يسحب معه عاهته ـ رمز بطولته المثير للقرف ـ في حاضر مستمر ، أما مستقبله الذي صممه بكثير من الجهد والحذر فقد ضاع منه الى الأبد .

ولم يكن أمام المفكر الأوربي أي أفق يوسع الرؤية لغد أفضل ، فظواهر الأشياء كبواطنها، تميد تحت قدميه وليس بشيء ، فالعلم الذي يوسع من خطواته لا يحمل عبر انجازاته العدوانية أي نواة لعالم أفضل حتى بالنسبة

للعلماء أنفسهم ، فإنشتاين يحذر العــالم من القنبلة الذرية بعد أن تحكم فيها « الأمريكيين من هم أقل الناس شعورا بالوازع الانسانى » و هارولد يورى يوزع نداءاته المقلقة : «أكتب لأخفيكم .. أنا نفسى خائف .. كل العلمــاء الذين أعرفهم خائفون » .

وكانت الشركات الصناعية من ناحية أخرى تزداد ضخامة وتزداد بأثر منها ضخامة الطبقة الجائعة ، وإذا كانت المــرحلة الزراعيــة عاملا مهما لتأكيد الروابط العائليــة فان لاتســاع الحياة الصناعية وانتشار المصانع الكبيرة مردودا معاكسا من حيث تفكيك تلك الروابط كما انها حولت الكائن الانسانى الى آلة صغيرة فى معمل كبير « لتساهم فى صنع جزء صغير من أجــزاء سيارة ب برتراند رسل» وبمرمى من ذلك كانت العلاقة ما بين العمل والعامل تزداد تباينا فهو لا ينتج ما يؤكده فى ابـداع فــردى يشــير الى خصوصية عمله وعلاقته به، وكان لابد من أن

يقابل ذلك نزوع لتأكيد ذاتيته الساخطة أو اليائسة أو الثائرة فى مظاهر متعددة وضروب مختلفة من أساليب التنادى لحرية الفرد المطلقة والتمرد على الواقع المألوف والذى أعطته هذه الألفة وضوحا اشمأز منها فنانو وأدباء القرن العشرين الأوربيين وأصبح للتعمية المقصودة فى الأدب والفن عى هذه الغاية ، وكلما ارتفع مستوى الضغط على الفرد من طرف ، ارتفعت فى الطرف الآخر ردات الفعل المتمردة عليه ، وهى فى المجال الابداعى تختزل دلالاتها فى كونها ضربا من الانسحاب السايكولوجى الى الداخل لاقامة واقع جديد ليس هو الواقع كما هو ، ولا الواقع يراه الفنان أو الأديب ، بل لعله مزيج ثلاثى من الواقع كما هو الواقع كما يراه وكما يريده أن يكون ٠

وقد انعكس هذا الواقع على الأدب كانعكاسه على الفنون التشكيلية وبدا واقعا مترهلا يشت به التطرف أحيانا الى غير غاية واضحة ، فليس

المطلوب من الفنان سوى أن يلقى كما يقول كاندنسكى « عشر نظرات على الشاشة ونظرة واحدة على خشبة الألوان ونصف نظرة على الطبيعة » وانه بقدر ما يلغى العالم الخارجى بقدر ما يؤكد فرديته ، وكثيرا ما كان هذا التأكيد على النزعة الفردية يستبطن سخرية من الجمهور ، ولم يخف بيكاسو ذلك فقد ورد فى احدى رسائله قوله : « .. وبقدر ماكان يستعصى على هؤلاء فهم أعمالى كانوا يفرطون فى تقديرى والاعجاب بى وأحيانا كانت تنفجر تلك السخرية بشكل صبيانى على مثل ما قام به السرياليون فى باريس اذ أعلنوا ذات مرة عن دعوة مفتوحة لسماع محاظرة لشارلى شابلن وعندما توافدت الناس لم يجدوا أمامهم غير قاعة مظلمة وطبول نحاسية تقرع بقوة مثيرة للاعصاب وأصوات متباينة النبرات تتلو عليهم مقتطفات من الصحف المحلية أو برقيات من هنا وهناك ، ولعلهم بذلك كانوا يسخرون من واقع الناس المظلم والمتخم

بتفاهات الصحافة اليومية ، ومثل هذه المحاولات الساخرة تكررت عدة مرات ، فكأن الفنان الحديث لم يكتف بأن ألغى الاشكال والأشياء والحجوم وانه لا يريد لعمله أن تكون له صلة بحقيقة ما • ليصار من بعد الى تفسيرها أو وصفها انها حقيقته المجردة من كل ارتباط بالخارج وأن مهمته محصورة كما يقول كارل ياسبرز «بهدم الجسور التى كانت تصله بالماضى ليعيش فى اللحظة الحاضرة مستسلما للصدف ويخيل لنا أنه قد أصبح على عتبة العدم • » ولا أكتفى بالدعوة الى الغاء الشكل نهائيا ومحاربة المنطق الحتمى لكينونة الأشياء فى الواقع المألوف فراح يسخر من اقبال الناس لشراء أعمال فنية بعيدة كل البعد عن قيمهم الجمالية ولا تعبر عن حقائقهم اليومية ولا عن همومهم وانه ليسخر من « الكسب الوافر والثروة الضخمة ــ بيكاسو » اللذين يحملهما اليه منطق غير مفهوم •• ان وحشته القاتمة تختلف كل

الاختلاف عن وحدة الفنانين الرومانسية ، وانها لتؤكد لنا ان العذاب الذى كانت تعانيه الحضارة الأوربية هو من بعض ما تنبأ به شبنجلر : «انه ليس عذاب أزمة طارئة لابد يوما أن تزول ، انما هو عذاب كارثة هائلة بها تنتهى مأساة الحضارة الأوربية الطويلة الرائعة » .

أما فى الأدب فقد اتسمت النزعة الفردية بطابعها التأملى السوداوى فى الانسان الفرد ، هذا الكوكب الذى جعل من نفسه محورا لا ينفك عن الدوران حوله وعليه وحده أن يتحمل « غثيانه » الذى هو « مرضا ولا ضيقا ، انه أنا — سارتر » .

واذا كان جان بول سارتر قد حاول فى بعض مؤلفاته أن يجترح من اليأس والهجران والقلق ، قيما ايجابيا وربما بطولية فى بعض الأحيان ، فانه لم يستطع أن ينتشل ابطاله من احساسهم بمأساتهم كأفراد «منعزلين ومنفردين

بلا أعذار ـ سارتر » • وان حـريتهم هى من بعض مأساتهم « ولكن كان يجب آن لا تخلقنى حرا ــسارتر » ، لأنها لا تعنى بالنسبة لهم غير كونهم مسئولين عن وجـودهم ومسـئولين عن مصيرهم ، هذا المصير الذى طالما تهـرب منـه الاغريقى باعتباره قوة عليا تتحكم بهـا قوى مجهولة ، وتهرب غير هذا الاغريقى من مواجهته باعتباره مصيرا مرسوما له وانه خاضع لقدرة لا حد لسلطتها ،يعود هـذا الوجـودى المنعزل والملقى بصدفة على سطح الأرض ، لمواجهته كل لحظة لأنه المسئول الوحيد عن مصيره ولأن العالم « سيصدف عنه فى النهـاية لأن العـالم يجهله ولا يعترف بوجوده » •

ولم يكن من الهين على هؤلاء الشـعراء من جيلنا آن يرصد هـذا الجو المتأزم من دون أن ينتابه رعب رومانسى ، يتحول شيئا فشيئا من بعض مناخاتهم الشعرية ، كما لم يكن من الهين عليهم أن لا يتأملوا صورهم المنعكسة على مرآة

محدبة تضخم من ملامحهم كلما كان لهم أن يعاضلوا ما بين جمهورهم الرافض لتجاربهم ، وبين جمهور سارتر الذى يطارد بطله صارخا به : « أيها الكافر .. آيها القاتل .. آيها الجزار » وستطلب امرأة رجمه وسمل عينيه ويطلب آخر آن يأكل كبده وحتى « الكترا » نفسها لم يعد بطلها بالنسبة لها غير لص سرق أحلامها وطمأننتها» وبعد ذلك ها هو «أورست» يخرج منجانب المسرح « ملكا لا آرض له ولا رعايا» مودعا الناس الذين آحبهم ولم يستطيعوا فهمه ، حاملا معه مأساة الفرد الحر الذى يرغب فيه سارتر والذى لا يعترف به الآخرون فيقول عنه في « المدى المغلق » : « انت تذكر ولا شك المحارق والكبريت والسفافيد .. آواه .. يالها من وسائل تثير الضحك ، فليس من حاجة الى المشواة ولا النيرأن فالجحيم هو الآخرون » .

وتبدأ مأساة الفرد المفكر عند كامو بعلامة استفهام كبيرة تغلف كل شيء فى الوجود ، فكل

ما يحيط به غير معقـول كطلب « كاليجـولا » الحصول على القمر ، ومن خـلال هـذا الوعى بلا معقولية العالم والوجود كله ومن خلال هذه المعاناة بين العالم والانا ، بين الكونين الداخلى والخـارجى ومن خـلال محـاولة فهمهما كان يستيقظ البير كامو على سـخافة كل شىء وكان يسجل شعوره بدقة آخاذة « ٠٠ ولم يبق الا آن نرى الى آين سيقودنا هذا المنطق ـ وبسخرية ـ لو انهم أحضروا لك القمر لتبدلت الأوضـاع أليس كذلك ٠٠ ؟ ولأصبح المسـتحيل ممكنـا ولتغير على التو وجه الأشياء جميعا ٠٠ فلم لم يحضره ٠٠ لعل فى الوسع صيده فى قاع بئر وانتشـاله فى شبكة متألقا لزجا كسمكة سـمينة فضية خارجة من الأعماق ٠٠ لم لا يا كاليجولا ٠٠ من يدرى ٠٠ ؟ » .

ويقف كامـو مع كاليجـولا عنـد علامة الاستفهام هذه ، يائسا ، فالمستحيلات مازالت تهزأ بحرية الانسان القاصرة ، وان منطقه لم

يسعفه فى فهم أى شىء فمازالت الأشياء تتداخل أمام عينيه بحتمية صارمة ، نفترض لها مرمى فى التوافق أو الانسجام ، قد نهب أسماء للموجودات لنقربها من قدرتنا على التعامل معها ولكنها ستظل عبر مستحيلاتها وعبر غموض علاقتنا بمجيئنا وذهابنا من الحياة ما ينال من مغزى تشبثنا بالحياة .. لماذا لا نوقف هذه الدوامة .. لماذا لا ننتحر .. ؟ .

« أن تكون أو لا تكون » سؤال شكسبير الكبير فى « هاملت » يتحدى قدرة كامو على الاجابة عليه وبأية وسيلة يستطيع أن يثبت أن الموت أفضل من الحياة « ولربما كان فى الاقدام على الانتحار ما يتضمن الاعتراف السلبى بأننا نأخذ الحياة مأخذ الجد . » .. ولماذا نقف موقفا جديا من سخافة الوجود ولا معقوليته .. لماذا لا نستخف به نحن أيضا .. ؟ .

وهكذا ينتهى البير كامو الى أن يبعد فكرة الانتحار كحل لمأساة الفرد ، ويستبدلها بالدعوة

الى قتل الأمل وقتل الرغبة فى التعلق بأى شيء فى الوجود لينطلق مع « حريته العقيمة » التى لا تقف عند غاية أو رجاء ولا تسعى به الا الى أن تغير نمط حياته من لحظة الى لحظة ، وان هذا التنوع والخروج على أى ارتباط أو تعلق بالحياة هو ما تستنبطه « الدون جوانية » التى ينادى بها موقفا نهائيا لكى لا يلتهم الوحش ـ المينتور ـ أهل وهران لابد من أن نمضي قدما فى تنويع وتلوين حياتنا وعدم ايلائها أى اهتمام « فان العبث لا يموت الا حين ينصرف الانسان عنه » الا أن ما ظل يقلق البير كامو هو ان « حريته العميقة لن تكون الا على حساب الآخرين » .

وحيث يشيح كامو بوجهه عن فكرة الانتحار ويتغلب عليها بالانتصار لفكرة العبث ، ينتحر الكاتب الالمانى ستيفان سفايج ، بعد أن مارس عملية الانتحار مرارا من خلال غير واحد من ابطاله ، اذ لم يجد ما يغريه على الاستمرار فى

الحيــاة بعــد أن استسلم العــالم كله « لأولئك السفهاء الذين يوقظون الخسة » كما يقول فى الرسالة التى كتبها عشية انتحاره وآدان فيهــا كل المتواطئين ضد الانسانية من القتلة الفاشت وتجار الحروب .

ولم يكن اندريه جيد بعيــدا عن الأجواء التى كانت تحاصر البير كامو ، فهو مثله يعانى من تمزق نفسى بين وجوده الناقص وماهيتــه الــكاملة ، وانه لا يرى في ديمــومة الــوجود واستمرار الحياة الاسخرية غامضة ، وسـخيفة كالتى جسدها فى قصته القصيرة « برومثيوس » حيث يصور « رجــلا ضــخما لا يميزه شىء غير ضخامته النادرة » يهبط من ســيارته الفارهة وبنيــة مقصــودة يســقط منــديله من يده ، فيلتقطه من كان يسير بالصــدفة خلفه ويعيده اليه ، فيشكره ويطلب اليه أن يكتب له اســم شخص ما ، صــديقا كان أو عدوا وان يذيله بعنوانه ، وبالفعل ينفذ ما طلبه منه ما كاد أن

يسلمه الوريقة حتى يفاجئه الرجل الضخم بلكمة : قوية تلقى به أرضا وتهشم جزءا من وجهه ، بينما ينصرف الآخر بسيارته الفارهة الى حيث يبعث للشخص الذى آخذ اسمه وعنوانه مبلغا كبيرا من المال ، لماذا ضرب هذا ولماذا بعث بالمال لذاك .. ؟

عندما تنقطع العلاقة ما بين السبب والنتيجة يتأكد العبث والحياة فى نظر اندريه جيد لا تختلف كثيرا عن هذا المشهد العبثى الذى ظل يتعذب فيها كل من طرفى المعادلة العابثة ، هذا بسبب تساؤله عن الدافع لضربه والآخر ببحثه عمن أرسل اليه المبلغ الكبير ، اذ ليس للحياة غير حقيقة جدية واحدة هى الموت أما الباقى فهو عبث ، ويحاول اندريه جيد أن يفر من شعوره بتفاهة الحياة وسخافة الاستمرار فيها ، الى الاندماج بالناس لا ليضيع بينهم بل ليجد لكينونته الناقصة ما يبررها فيهم فهو لا « يحب الناس ولكن يحب ما يلتهمهم ـ أندريه

جيد » ولذلك كان لا ينفك يتهمهم ليخفف من شعوره بالذنب ولينتهى الى أن القيم الأخلاقية لا معنى لها وان عليه أن ينهى أزمته مع ضميره على مثل ما انهاها بطله « برمثيوس » الذى أكل نسره « هذا الطائر الناحل الذى لا يزيد على أن يكون ضميرا » وينتهى بذلك الى أن التمتع بالوجود هو غاية الوجود .

وعند « كافكا » كان العالم يتحرك على مقربة منه ، الا انه مع ذلك لم يستطع فهمه ، وان وجوده تتمثل فيه عقوبة لجريمة لم يرتكبها واذا كان « كافكا » قد استطاع أن ينهى التناقض ما بينه وبين اعتقاده بتفاهة الحياة منذ عام ١٩٢٤ ، فان سنى الحرب وما بعدها قد عززت من أثر أفكاره وأشاعت قلقه وهلعه واتسعت لأعماله الدراسات النقدية فبد وكأنه الرمز الذى تدور حوله كل مشاعر الخيبة التى ألمت بالمفكر الأوربى فى تلك المرحلة .

وكان المستقبل أشد « عتمة » وأشد فتكا بالحريات الفردية وانتهاكا لها كما يصوره جورج أرول فى كتابه « ١٩٨٤ » فهو « عالم لثلاث دول كبيرة بعبيدها ، قوية وقاسية ولا تكف عن الحروب .. اناس مرهقون دائما ومتعبون وجائعون دائما ، محرومون من الماضى والمستقبل ، المواطن العادى استحال انسانا آليا بلا تفكير وسجين عالم تمنع فيه المحبة باسم القانون ولا مهرب من هذا العالم الا بالانسحاب الى الداخل حيث يتيسر لكل من هؤلاء الأدباء أن يعايش أحلامه بعيدا عن دنيا الناس حتى ليتمنى بول فاليرى لو انه لم يطلع على تراث العالم ليكون ملكا « على قرودى وببغاواتى الداخلية . » .

لقد كان كل من شعرائنا الرواد فى العراق يحاول أن يتلمس نفسه فى هذا العالم الفكرى الغربى المضطرب ويحاول أن يزاوج ما بين حزنه الرومانسى الصغير وبين سوداوية الفكر

الأوربى المنعكسة عن واقع مأساوى حقيقى ، وذلك بالرغم من ادراك كل منهم بأن قدمه تغوص عميقا فى واقع آخر وانه اذ يرفض واقعه فبهدف استبداله بواقع أفضل وان فى حزنه يقظة مجتمع ولذا فهو حزن يختلف كل الاختلاف عن اللاابالية التى وصل اليها الأديب الأوربى ، بل ان فى يأسه ونزعته التشاؤمية ما يعمق الاحساس بالظلم والقهر والتخلف وبذلك كان يغرس عبر حزنه نواة لارادة التغيير للمجتمع العراقى .

وان الاندفاع لتبنى شكلية القصيدة الأوربية القائمة على شمولية العمل الابداعى ضمن محور وأطراف ، كان يحمل فى أعماقه الوعى الكامل بما تعنيه تلك الشكلية المتميزة بقدرتها على التعبير عن اشكالات شاعرنا العراقى المعاصر ، والتى قد تعنى أيضا أنه كان يسقط من خلالها واقعا انتقائيا يقوم على شرائح متداخلة من هذا العالم وذاك العالم ، وان

الايحاء بها يستوجب استنباط الشكل الموائم لتكثيف هذا الايحاء بالقلق والرفض ، وهما القاسم المشترك ما بين الشعراء الرواد وعالم الفكر الأوربي آنذاك ، ولم يكن السياب وحده الذى « يعبر أكثر من أى شاعر آخر عن القلق الحى الحائر الذى أصبح لعنة العصر ــ سلمى الجيوسى» فلكل منهم قلقه الخاص به ، الفيزيقى أو الاجتماعى ٠٠ الخ ، وكما يستلفون متاعب المفكر الأوربى كانوا يستلفون منه مقدما ما يرفضون الآلة وان لم تسحق انساننا بعد ، ويرفضون المرأة الأوربية وان لم يتحسسوا بها بعد ٠٠ يرفضون الحرب وان لم يشاركوا بها يرفضون الرأسمالية وان لم تستبعدهم مصانعها بعد٠٠ وكانوا يرفضون الى جانب ذلك كله وجههم فى التخلف والذل والعبودية ٠٠

ولعل من أهم ما قدمه شعراء الريادة الخمسينيون فى نهجهم فى البحث عن جديدهم ،

هو انهم أدركوا ان البعد الزمنى كالبعد المكانى وان أصالتهم تنبع من حيث يجب آن يكونوا ، وفى المسافة الدقيقة التى لا توقعهم فى ربقة التراث ولا فى ربقة المعاصرة الأوربية بشكل تقليدى ، فاذا كان فى السقوط على تراث المتنبى سقوطا آليا ما ينال من آصالة تجربة الحداثة الشعرية ، فان الأمر كذلك عندما نستلف وبذات الأسلوب الآلى شيئا من « ت٠اس٠ اليوت » مثلا ، واذا كتب علينا ان نستورد المحراث من أوربا فعلينا آن نعى كيف نستخدمه وكيف نحرث به فى أرضنا ، واذا كان علينا آن نفاد من الرموز الحضارية العالمية لتوسيع آفاق تجاربنا ، فان علينا آن نعرف كيف نوظف تلك الرموز المستوردة فى الذى تؤكد خصيصا الابداعية ٠

يقول السياب :

سيزيف القى عنه عبء الدهور

واستقبل الشمس على الأطلسى
آه لوهران التي لا تثور
ويقول بلند الحيدى :
ولم تزل للصين من سورها
أسطورة تمحي ودهر يعيد
ولم يزل للأرض سيزيفها
وصخرة تجهل ماذا تريد

أن سيزيف هنا يعيش بكينونة محلية ويتنفس فى مناخنا الشرقى ، ويعكس بعض وجعنا وبعضا من متاعبنا ، فهو مع السياب يثور على قدره ويحث « وهران » المدينة الجزائرية على الثورة ، واذا كان سيزيف عند كامو قد بقى أسير اللعنة الاغريقية لحد ما وانه يحاول أن ينتصر بالعمل العابث على سخافة قدره فى أن يرفع الصخرة الى القمة ليراها تنزلق من بين يديه الى الهوة فيرجع ليرفعها ثانية وثالثة ورابعة والى مالا نهاية له من جهد لا جدوى منه ٠

يحــاول أن ينسى الصخرة لينتصر عــلى مكرها وعبثها ، اذا كان سيزيف كذلك عنــد كاموا ، فهو عند بلند قد أدرك نفسه فى الشخص الفاعل الذى وعى مأساته ، فتجاوزها بأن أسقط دوره على الصخرة فهو يعرف ماذا يريد اما الصخرة فهى التي تجهل نزوعه العبثى وهـــكذا كان الشكل الجــديد الذى جاء به الشــعراء الرواد يستبطن وعيهم بموقعهم من أرضهم ومن العالم، ليشد ما بين أطــراف العمــل الابداعى فى كل مايفرض أصالته الخاصة والمتسمة بميسمه المعين، فالسياب ليس صدى لاديث سيتول ولا البياتى صدى لناظم حكمت ولانازك صدى للرومانسيين الانكليز ولا بلند كان صدى لاليوت ، كما يدعى بعض من أرخ لهـــذه الفترة ومنهــم الأســتاذ عبد الجبــار البصرى ، وان كانت ثمة وشــائج توصل بينهم وبين هؤلاء الشعراء العالميين عبر ما كانوا يقرأون لهم أو يسمعون عنهم « • وعبر كل هذه القراءات والعــلاقات وملامسة الواقع

الحى والاحتكاك به ، ومن خلال الصحبة الأدبية مع بدر شاكر السياب وبلند الحيدرى وعبدالملك نورى وغيرهم بدأت مشاعرنا تجد لها متنفسا وبدأت تتبلور قيم معينة عن الأدب والفن والحياة بوجه عام ـ عبد الوهاب البياتى» .

ولنا أن نقول بعد ذلك ان اطلاع هؤلاء الشعراء على معطيات الأدب الاوربى ، بقيت ولحد بعيد قاصرة عن استيعاب خصائصه الدقيقة بسبب من ضعف لغاتهم الأجنبية وضعف الاهتمام الجامعى بالآداب الأجنبية ، وبسبب من صغر سنهم ، كما أن أيا من هؤلاء الشعراء لم تتح له الفرصة للدراسة خارج العراق أو للعيش فى البلدان الأوربية ولذلك بقى التأثير الخارجى عليهم محصورا بالمناخ الفكرى الاوربى عامة وبما ينعكس عنه من اثارة للخروج على السلفية الصارمة وبما يؤكدهم فى تراثهم فى الآن ذاته ولكن برؤية جديدة تستوجب بالضرورة اعداد الشكل الذى بامكانه أن يستوعبها وأن يعبر عنها

من حيث النسيج البنائى أو من حيث التشكيل الموسيقى والذى هو فى «القصيدة الجديدة الجيدة ـ خلافا لما كانت عليه الحال فى القصيدة الكلاسيكية ـ يستطيع أن يتحرر من آسر التكرار والرتابة ويعكس حيوية وتنامى الفاعلية الشعرية الجديدة بعد أن تجمدت فى قوالب العروضيين مايقرب من ألف عام ـ د• عبد العزيز المقالح» •

— وانتهاء الى البحث عن الذات —

لقد حدث ذلك غب الحرب العالمية الثانية ، ويوم أن كان العالم ،كل العالم قد سقط متهالكا، هنا الى جانبى والى جانبك وفى كل مكان ، وهو يتلمس ما خلفته الحرب من جراح عميقة فيه ، وكان ثمة آنين وصراخ وعويل يتسلل الينا من خلال ركام اوربا شعرا ونثرا كالشعر وقصصا ملأى بالنقمة والذعر وبالصور الغارقة فى الخيبة والعتمة والنزوع الفردى الى تأكيد الذات وتضخيم ملامحها الثائرة والحاقدة على كل من يقف ضد حرية اللامبالاة التى يتنادى اليها ، موقفا يساوى بين كل الأشياء ويرد على صرامة مبدأ الغائية الذى سيطر على كل الحضارات السابقة .

وكان الفنان والقاص والشاعر منا يسعى لان يجد لما تراكم فى نفسه من حقد على واقعه، متنفسا فى الذى يرسمه أو يكتبه ويثبت من

خلاله قيما جديدة ونظرة جديدة للحياة ، ترفض ما تآلفت معه حياتنا الاجتماعية من زيف وتقاليد بالية ، وقد انعكس ذلك فى غير قصيدة من قصائد الشعراء الرواد عبر نكوص بعضهم الى البحث عن أنفسهم فى صدق القرية وهجو بعضهم لبغداد التى يتمثل فيها بالنسبة لهم كل الزيف وكل ما يعنيه فقدان الأصالة و (٠٠ من هنا كانت الثورة على المدينة رفضا لشكلها القائم، ولم يكن رفضا عاطفيا وانما كان بذرة لتمرد هو الذى ولد الثورة ـ عبد الوهاب البياتى) ٠

وكان العالم آنذاك يتحدث بلوعة عن جريمة القتل المرعبة التى تمت على هيروشيما وعن انتحار الكاتب الألمانى ستيفان ستفايج فى البرازيل بعد أن آمن بأن لن تكون هناك فرصة لاصلاح العالم ، وعن ديكتاتور ، قال عنه بعض علماء النفس بأنه مصاب بجنون الفكرة الثابتة، جر البشرية الى كارثة فظيعة ، وعن طالب بعث برسالة للرئيس الأمريكى يسأله عما اذا كان من

الضروري : « ان أتم دراستي بعد أن اخترعتم القنبلة الذرية ؟» وعن تاجر في بغداد كان يخلط الدقيق بنشارة الخشب ويعرضه خبزا للناس ، وعن أناس لم يتوانوا عن بيع لحم الحمير ، وقيل ان هناك من كان يبيع لحم الموتى من البشر ٠

كانت حياتنا اليومية ملأى بمثل هـذه الأخبار تنتقل الينا همسا أحيانا أو نسمعه من الاذاعات أو نقرأه مسمرا على حروف سود في هـذه الصحيفة اليومية أو تلك ، يبـدو الى جانبها كل مايقال من شعر وما ينشر من أدب ، شيئا باهتـا لا معنى له، فالنـاس الذين حولنا مشدودون باحكام الى ما تسـمع وما تقـرأ من الأخبار ومن خلال سطرين فقط كانت الصحف اليومية تسـتطيع أن تخبرك بمقتل مئـة ألف انسـان وبفناء مدينـة كاملة وان الخبز الذى أكلته اليوم كان خليطا من الحنطة ونشارة الخشب وربما كان اللحم الذى دخل جوفك لحمار ٠

وفى هذا المنعطف الخطير من تاريخ العالم، وفى هذا المقطع المتأزم من عصرنا ولد الشعر العراقى الحديث ، وفى مجتمع صوره الكاتب الروائى ذنون أيوب فى معرض دراسة نقدية له عن ديوانى نازك الملائكة وبلند الحيدرى بقوله (.. هذه الصور القاتمة واليأس المريع والأنات المؤلمة والنظرة السوداء للحياة هى بلا شك صدى لهذا المحيط العراقى .. هذا المجتمع المنهار هو كل مايملأ عين الشاعر وسمعه ، ذمم فاسدة قد تفسخت وتحللت حتى فقدت أصلها واستحالت الى عناصرها الأولية ، وأقوال فارغة تعبر عن أفكار جنونية وحشية بالغة فى القسوة والشراسة ، تكذب على الناس وعلى نفسها فى غير ما حياء ولا خجل ، تكذب حتى على الكذب نفسه .. هوس وجنون واستهتار ، شعاره اللاقاعدة تجده حيثما سرت وأينما ذهبت) .

وفى ظروف متوترة كهذه لابد للصراعات الأدبية من أن تتخذ لها منحى عنيفا وحادا فى

سلبه وايجابه فيتحول النقد عن مهمته في تقويم الأثر الابداعي وابراز ما له وما عليه الى السب واللجوء الى القهر الاتهامي بدعاوى لا تنهض بها حجة وقد لا تتعلق في أحيان كثيرة الا بميول الشاعر السياسية أو انتمائه الطبقي أو بموقفه من التراث ، وكثيرا ما كان يوحي هذا الشكل الجديد للقصيدة الحديثة لغير واحد من التراثيين المتزمتين بأنه قد جاء بتوجيه من الاستعمار وعملائه في بغداد . وكان على الشاعر منا أن يوضح تجربته ويفسر مراميها وأن يثبت علما كرواد القطب كلما تقدم خطوة فليس من يقيس الظلال في هذه الصحراء غير نفسه ، فعليه اذن أن يعمق وعيه بما يوطد خصوصيته الشعرية وبما يتفاضل به على زملائه وأن يجيد في استنباط الأساليب التي يثير بها هذا القارىء الغارق حتى قمة رأسه في أكوام من الأخبار اليومية ، وعليه أن يبحث عما يبرر مسعاه في هذا الجديد الذي جاء به وأن يتحصن بنخبة من

أسماء عالمية لحماية اسمه ، وبنصف فهم كانوا يجندون أدباء وفنانين من كل لون وجنس فلهذا بيكاسو ولآخر هنرى مور لذاك اديث سيتول واليوت ولغيرهما جيمس جويس ، وكان بين تلك الأسماء اسم سارتر وكيتس وبودلير ، هذا بينما كانت تستمر في الصحف العراقية قهقهة ساخرة من شعر وفن وأدب هؤلاء الشبان آبناء العقد الثانى .

لقد شدوا على آيديهم وهم يطرقون الباب بقوة لاثارة الجو المحيط بهم والفات نظر الآخرين اليهم عبر مزاوجة بين رغبتهم فى آن يجدهم الآخرون ورغبتهم فى آن يجدوا آنفسهم فى الآن ذاته ، وكانت بواكير أعمالهم بمجموعها تشكل صرخات آفراد مهجورين وهذا ما وهب نتاجهم الأول طابع الغرابة المثيرة فكما كان يرسم جواد سليم صورة عن « عاهرات فى الصيف » و « بغايا فى الانتظار » ويسخر من زوار معرضه الذين يشيحون بأوجههم عنها ،

وكما كان خالد الرحال ينحت تمثال « حمامه » النسائى المتخم بشبقية عنيفة ووقحة ، كان ثمة اصدارات آدبيـــة تنزع ذات النزعة كديـوان صفاء الحيـدرى « فى المبغى » وديوان حســين مردان الذى سبق بأثر منه الى المحاكمة لخروجه على القيم الأخلاقيــة والعـرف الاجتمـاعى ، ومجلة « الوقت الضائع » التى تصدرت صفحة العدد العدد الأول منها قصيدة بلند الحيـدرى «فى الجحيم» وهى تنسج على ذات النول نسيجها من الشعر الاباحى ، وكان البعض يشرفون على تحرير هذه المجلة ينتحلون لهم أسماء أوربيــة يذيلون بهــا قصــائدهم النثرية السرياليــة ، امعانا منهم فى السخرية ممن سيكيل لها المديح لمجرد كونها ذيلت باسم آجنبى ، كما صدر عن هذه المجلة اثران آدبيان فى آواسط عام ١٩٤٦ هما : « آشياء تافهة » لنزار سليم ، و « خفقة الطين » لبلنــد الحيــدرى ، ولم تعمر « الوقت الضائع » لأكثر من عددين وقد آعقب غلقهــا

فتح مقهى يلتقى فيه جماعتها وأصدقاؤهم ومريدوهم وقد أطلق عليها اسم مقهى « واق واق » وشاع عنها انها ملتقى الأدباء والفنانين والعشاق ولم يكن حظ المقهى بأحسن من حظ المجلة اذ سرعان ما اغلقت بابها دون روادها المحدودين الذين كان من بينهم من أطلق شعر ذقنه أو من سرح شعره على جزء من كتفه أو من علق غليونا ضخما فى طرف من فمه فأمال نصف وجهه النحيف وكان من عادتهم أن يتحلقوا كل ليلة حول طاولة عرجاء فى المقهى ليواصلوا نقاشاتهم الطويلة فى الأدب والفن والناس وحيث تختلط الأصوات المتحشرجة بالضحك والسباب والدخان الكثيف وقد يتورط أحدهم بقراءة آخر ما جادت به قريحته ، فيتيح لهم ان يتناولوه بالنقد المغرض نهشا وتجريحا وتنتهى الليلة على أسوأ ما يكون .

وأعقب صدور « خفقة الطين » ديوان « عاشقة الليل » لنازك الملائكة فى أوائل عام

١٩٤٧ ، تلاه ديوان « آزهار ذابلة » للسياب ، ورغم اختلاف الأجواء الشعرية فى هذه المجاميع الثلاث فقد التقت على مفاهيم محددة للجديد الذى يريدونه ويتنادون به ضمن نزوع رومانسى صارخ اتجه بالبعض منهم نحو السماء يستعطرونها لقاءات حب ومواعيد غرام ، وغارت بآخرين فى الوحل والنتن ، وكانت غرابة الصور الشعرية تشكل محورا رئيسا لهم ، وكثير منها من مخلفات الرمزيين الفرنسيين وتداعيات السرياليين مثل « القمر الأعمى » و «الشتاء المحموم» و «اللظى المخمور» و «الزورق السكران » و « القلب المتكىء على عكازه »الى جانب ما توارثوه عن الرومانسيين من شموع وعيون من كل لون وجنس وليال مقمرة وغيرة قاتلة ، وتكاد تختزل علاقة المرآة بالرجل أغلب ما قامت عليه هذه البواكير الشعرية التى مهدت لانطلاقة آكبر فى أعمالهم الابداعية التى أعقبتها اذ انها كانت تحمل تباشير استحداث

لغة شعرية جديدة خارجة « على العمود من حيث الاستعمالات اللغوية ، ذلك ان الشعر الحديث ، وأريد به شعر الشبان الذين سلكوا نهجا جديدا كالحيدرى والسياب والبياتى والملائكة قد جاء بلغة جديدة أصولها عربية ودلالاتها جديدة وهذه الجدة يقتضيها الفهم الجديد للفن - الدكتور ابراهيم السامرائى » وفى الساعة التى كانت فيها الصحافة العراقية تسعى لاسكات أصوات هؤلاء الشعراء وتتهمهم بالمروق وترى فيهم خطرا على الأدب وعلى المجتمع ، كانت مجلتا « الأديب » ومن ثم « الآداب » اللبنانيتان تنتصران لهم وتفتح صدرها للكثير من شعرهم الكثير ،وكان الناقد اللبنانى الكبير مارون عبود لا ينفك يترصد كل جديد يصدر عن هذه « النهضة الشعرية فى العراق والتى تجرى فى حلبتها النساء والرجال » ويفرد له دراسة تشير الى ابراز ما قام عليه هذا الجديد واستقام فيه أمره وذلك بالرغم من كون هذه المجاميع

الشعرية لم تذهب بعيدا عما كان مألوفا عند غير شاعر من الشعراء الذين عاصروهم كـ « أبو شبكة وأبو ريشة وسعيد عقل والمهندس وغيرهم • حتى لترى مجلة الكاتب المصرى ـ يرأس تحريرها الدكتور طه حسين ـ ان فى موقف الصحافة اللبنانية المنتصر لهذا الشعر ضربا من ضروب داء الجار ، فالأمر لا يتجاوز ، كما تعقب صحيفة أخرى ، « اعترافنا بأن المدارس الأدبية قد أخذت طريقها فى أدب العراق » وتحدد سمات تجربة الريادة الشعرية فى العراق مجلة أخرى بقولها : « من الجلى ان اطلاق اسم الحركة هنا من التوسع لا غير فليس هناك حركة منظمة ولا مقررة ، بل هى فورة آتية من نفوس فريق موهوب من شباب تقارب بينهم أرض واحدة وعصر واحد فأوحت اليهم شعرا متوافقا فى سماته متباينا فى أصواته ونغماته » •

وقد كان لهذه المتابعة من النقاد والصحافة،

على تباين مواقفها ان عززت من طموحهم وشدت من آزرهم ، وقامت حافزا للشعراء الجدد عـلى البحث والدراسـة لايجـاد آفاق تعبيرية أكثر رحابة وأكثر اثارة ، آفاق تيسرلهم ضروبا أدائية تبسط تعقيداتهم وتعقد بساطتهم تحفر عمقافي الأرض لجذورهم ، وعبر هذا الاحساس الجياش بضرورة التغيير آخذت تبرز ملامح جديدة فى شعر هؤلاء الشعراء وتتشكل من خلالها أصول مدرسة كاملة لها موقفها الواضح من المفردة ومن موسيقى القصيدة ومن شكليتها العامة ويؤرخ الأستاذ جبرا ابراهيم جبرا والذى كان له دور فعال فى تأصيل هذه المدرسة عبر ما اتسعت له ثقافته وما انعكس عنها من آثر عـلى تجـارب أصدقائه الشعراء ، يؤرخ لهـا قائلا « .. ان حركة التجديد تبلورت فى أواخر الأربعينات ، وبعد نكبة فلسطين مما يدل عـلى ان المنـاخ السياسى والفـكرى والاجتماعى الذى خلفتـه النكبة عام ١٩٤٨ كان مولدا لهـذا التيـار

الجديد .. ولقد شعرنا فى ذلك العام اننا خدعنا واننا كنا لمدة طويلة أسرى تفكيرنا القديم ، وأصبحت الثورة الفكرية الأسلوبية أمرا لا محيد عنه اذا أردنا ان نتغلب على ظروفنا ».

الموقف من التراث :

لقد أدرك جيل السياب بأن رجعية التراث لم تتأت عن التراث نفسه ، بل عن طريقة فهمنا له وطريقة تعاملنا معه فالتراث ليس كما مفصولا عن زمن معين ومكان معين .. انه حدث أو انعكاس فكرى لحدث وواقع وزمن ، وكما لا يمكن لنا أن نتعرف الى الانسان منسلخا عن لحمه وجلده ودمه ، لا يمكننا أيضا أن نحدد قيمة التراث وهو منسلخ من الظروف المحيطة به .

التراث جهد فى التاريخ ، يقوم على مسعى لربط الحدث بالزمن عبر استدلال واقعى

واستقرائى ، وتساوق ما بين السبب والنتيجة، والعلم بالتراث لا يعنى الأخذ به بل استخلاص ما يمكن أن يمدنا بشىء من جدوى فى واقع جديد ، غير ان ضعف احساسنا بالزمن أضعف من احساسنا بالتاريخ ومن ثم أضعف من رغبتنا فى دراسته دراسة تحليل واستكناه واستنتاج وصار كل همنا أن نسطح أحداثه على زمن واحد هو الماضى ، الماضى بلا تحديد ، ولا تفصيل ولامستويات مختلفة وبذلك انطبع تفكير بعضنا اللغوى والابداعى بصيغة ماضوية جامدة ومن هؤلاء تتأتى رجعية التراث هؤلاء الذين يفترضون ان القيم الفكرية والفنية والأدبية تولد عارية من ظروفها الخاصة وتتسطح على كل الأزمنة وكل الأمكنة - ان هذا الادراك الخاص لغير هذا المفهوم للتراث من قبل الشعراء الرواد هو الذى أكدهم فى العلاقة الصحيحة معه وهو الذى أشاروا اليه غير مرة ومنذ أوائل الخمسينات فهم كما يقول بدر شاكر السياب

(.. لم يثوروا على القواعد الكلاسيكية بالمعنى الدارج للثورة ولكنهم طوروا بعض العناصر التى أصبحت فاسدة) ويقف ذات الموقف عبد الوهاب البياتى عندما يصرح (.. ليست هناك ثورة على القواعد الكلاسيكية ولا على القوافى والأوزان ولم يتعد الأمر تطوير وتشكيل أسلوب الأداء الشعرى وبنية القصيدة بحيث تتلاحم مع التعبير والمضمون وأوضح ان الشعر لم يهدف من وراء التجديد الا الى فتح آفاق جديدة قد قصر عن بلوغها الشعر القديم» والى مثل هذا يذهب بلند الحيدرى بقوله (.. بأنه أخذ من القديم ما هو بحاجة اليه فهو لا يرفض القديم ولكنه يريد الجديد الذى يمثل أحاسيسه وشاعره وعصره) . وربما كان لهذا النكوص عن الادعاء بالثورة على القديم ما يستبطن ضربا من المهادنة مع التراثيين ، الا انهم كانوا فى الواقع كذلك فهم لم يثوروا الا على القاعدة التى تجعل من التراث سجنا

قاتلا كالذى يرمى اليــه آبو عمرو بن العــلاء باتهامه كل جديد بالقبح (ان قالوا حسنا فقد سبقوا اليه وان قالوا قبيحا فمن عندهم) وان هذا الحس بأهمية الارتباط بالتراث شد تجربة الشعراء الرواد الى مفهوم دقيق للعملية الابداعية يقــوم عــلى موازنة واعية ما بين العطاء وبين التقبل ، بين الجهد الابداعى وقدرة الآخــرين على استيعابه والتعاطف معه ، وان أى تغيير فى المضامين يستوجب تغييرا للانماط الأدائية وان هذه المضامين ما كانت لتتغير لولا تلك العــلاقة الجدلية ما بين الماضى والحاضر ، ما بين التراث والمعاصرة وهما قطبــا كل عمليــة ابداعيــة يستطيع الآخرون أن يجدوا فيها ما يشدهم الى ماضيهم والذى هو جزء من لحمهم ودمهم ، والى حاضرهم والذى هو جزء من قدرهم اليــومى ، ولذا كان من الطبيعى أن يلتمس الشـــاعر الحديث حداثته من واقعه المتغير فقد انتهى عصر القصيدة المنبرية التى فرضت لها نظاما شعريا

يقوم على أساس من البيت الواحد بشطريه فى الصدر والعجـز وحيث ان روى قوافيـه يكاد يكون بمثابة نقطة تقف عندها غاية القول ليحل محلها عصر القصيدة المقروءة التى يتسع لهـا الزمن على غير ما اتسـع للاولى فى حضـورها المنبرى، وهـو زمن أتاح للقـارىء آن يتلمسها كعمل ابداعى متكامل لا كاذبيات مجزأة وآتاح للشـاعر أن يعمق من درايته بأأصـول صنعته فى أن يكـون لقصـيدته محـور يسـتقطب أطرافهـا وكان من الطبيعى آيضـا آن يلتمس فى المفردات المانوسـة والمألوفة وسيلة يتوسـل بهـا لايصـال تجربتـه بكل ما اكتنزت به ، فيختـار منها ما هى آوقع فى النفس لسـهولة تركيبها وأسبق للافهـام لكثرة شـيوعها بين الناس ولأنها اكتسبت من هذا الاستعمال اليومى ما أغنى قدرتها الايحائية عبر ما تتـداعى فى ذهن القارىء وذاكرته السـمعية والعينيـة من صـور وايقاعات هى بالتالى مخزون احتياطى

يعين الشـــاعر عــلى تعميق أثر عمله الابداعى وتوطيد صلته بقارئه ، فكلمـــة « مدية » وان دلت قاموسيا على « السكين » فهى ليست السكين التى ألفناها فى حياتنا الاعتيادية وتعاملنا معها بحساسية غنية بالانفعالات واذا كان البعض قد أخــذ عــلى لغة هؤلاء الشــعراء ضيق معجمها ، فان ما تواصل مع تجربتهم من انتشار للصحافة اليومية والوسائل الاعلامية الأخرى قد أوسعت معجمهم للعديد من مثل هذه المفردات المشحونة بالتداعيات الموحية ، ولكن هذا الشـــاعر الذى سعى جاهدا الى تبسيط لغته من ناحية ، سعى من ناحية ثانيـــة الى تكثيفهـــا بالرموز وتعقيد بســاطتها بالغموض المتعاضـــل معها ، وبذلك خرج بلغة الشعر من لغة الناس الى لغـــة ضمن لغة الناس ، تميل الى الاســتعانة ببساطة لغتهم لما فيهامن قدرة ايحائية وترتفع عنها بمدركاتها الثقافية بحيث يصير المستوى الثقافى المتماثل عند كل من المبــدع والمتلقى هــو الأرض التى

تقـــوم عليهــا هــذه اللغــة الجديدة وقد كان لهــذه المفــردة المأنوســة دورها فى ابعـــاد الشاعر الحديث عن مغبة تصيد القوافى وحشو الأبيات الشعرية بما لا ضرورة له من الكلمات ليستقيم وزن البيت ويستمر تدحرج صـــوت القوافى الرتيب وتوضح نازك الملائكة بدليـــل من تجربتهــا الخاصــة اثر الصنعة الفارغة فى نظام البيتالشــعرى ذى الشــطرين فتقـــول :

(.. الأبيات التــالية تنتمى الى البحــر الذى ســماه الخليــل ــ المتقـــارب ــ وهو يرتكز الى تفعيلة واحدة وهى فعولن) ..

يداك للمس النجوم ونسج الغيوم ..

أتراني لو كنت استعملت أسلوب الخليـــل كنت أستطيع التعبير عن هذا المعنى بهذا الايجاز وهذه السهولة ؟ ألف لا ، فأنا اذ ذاك مضطرة الى أن أتم بيتا له شطران فاتكلف معـــانى غير هذه املاء بها المــكان وربما جاء البيت الأول بعد ذلك كما يلى :

يداك للمس النجوم الوضاء ..

ونسج الغمائم ملء السماء

وهى صورة جنى عليها نظام الشطرين جناية كبيرة .. ألم نلصق « الوضاء » دونما حاجة يقتضيها المعنى اتماما للشطر بتفعيلاته الأربع .. ؟ ألم تنقلب اللفظة الحساسة « الغيوم » الى مرادفتها الثقيلة « الغمائم » وهى على كل لا تعطى معناها بدقة .. ثم هناك هذه العبارة الطائشة « ملء السماء » التى رقعنا بها المعنى ، وقد أردنا له الوقوف فخلقنا له العكازات) .

الشاعر الحديث والجمهور

تستتب العلاقة ما بين الشاعر وجمهوره بأثر من التوافق والانسجام بين ايقاع الشاعر الخاص والايقاع العام لمجتمعه ، وان ثمة واقعا اجتماعيا الزم شاعرنا العربى القديم بأن يكون واضحا فى قوله وفى كشفه لما تتعاوره من

أفكار وعواطف ليسهل الوصول اليها دون ممانعة ، بعد آن أوكلت اليه مهمة الدفاع عن قبيلته أو الانتصار لها أو الاعلام بمكارم أخلاقها ، فشعر مثل هذا الشاعر يتوجه آساسا للعامة من الناس ، وآيته فى ذلك سرعة الفهم وسبيله اليهم منه ما يمكن آن تتناقله الشفاه سماعا فى أسواق الأدب ومجالس الأدباء والحكام وهو ما يتناقض كل التناقض مع التعقيد ، فخير الكلا عندهم « ما حسن ايجازه وقل مجازه» آو آن «تقول فلا تبطىء وان تصيب فلا تخطىء » ، وقد قامت القصيدة آنذاك على نظام البيت ليسهل حفظها وفهمها وروايتها محققة بذلك الأخبار لا الايحاء وبأسلوب منصرف عن أى تعاضل فى البناء أو غريب وشاذ من الألفاظ ، وبقدر ما كان للظروف آن تتغير وللكتاب أن ينتشر ، بقدر ما كان الشعر يتحول عن العامة الى الخاصة ويصير للغموض مسرب للشعر ، وهو فى جله غموض ممتحل ومصطنع

يذهب اليه الشاعر بأثر من ميله الى اصطياد المفردات الغريبة والشاذة ، والعبث بالادغام والتعمية بالتقديم والتأخير .. الخ .

وظل فى كل الأحوال الوضوح غاية الشاعر التى توصل ما بينه وبين جمهوره وتوطد أمره بينهم وظل الغموض ومن يذهب اليه بحاجة الى دفاع كدفاع عبد القاهر الجرجانى عن المتنبى بقوله : « لو كان التعقيد وغموض المعنى يسقطان شاعرا لوجب أن لا يرى لأبى تمام بيت واحد » وقد تنبه قبل مانيف على آلف عام أبو اسحاق الصابى الى آهمية الغموض فدعا اليه لأن (الترسل هو ما وضح معناه والشعر ما غمض معناه ، لأن معانى الشعر مفصولة مجزأة ، ومستوى انطاب فى الشعر رفيع اذ هو يتوجه الى الخاصة من المثقفين ومن آجل ذلك اعتمد آن يلطف ويدق بخلاف الترسل) .

واذا كان هذا من بعض طموح شاعر ولد

قبل أكثر من عشرة قرون ، فهـو ما تحقق فى أجلى صوره على أيدى جيل الريادة فى العراق، فقد تـوفر لهـؤلاء الشـعراء أن يتلمســوا خصوصيتهم فى الغموض المـوحى الذى يضلل الجو ولا يعدم الرؤية ، يوسع للمعانى غيرباب ولا يغلق دونها الأبواب ، ويحـول المتلقى من طرف فىالسلب (الى طرق فى الايجاب عبر وحدة الاطر الثقافية التى تجمع بينه وبين الشاعر) وتؤكد حضـورهما معـا حضـورا مكثفـا فى التراث والعصر والواقـع المحـلى والغمـوض بهـذا المعنى غمـوض نسـبى تلتقى عـلى مسـتواه كفـاءتان شـاملتان للشاعر وقارئه توحدهما لحد ما ذهنيا وعاطفيـا وهـو اما أن يكون غموضا ناتجا عن حالة نفسـية يصعب تفسـيرها فتتلبس صـورا تمد بهـا الى امداء متفاوتة واما أن يكون غموضـا تأمليا فرضته رؤية فلسفية ، واما أن يكون غموضا تعاضلت فيه الرموز الحضـارية والأسـاطير والأحـداث

التاريخيــة في كل متداخــل ، وبذلك تكــون القصيدة الحديثة قد استلقت بعض أبعادها من قدرة القارىء على استيعاب تلك الأبعاد وتمكنه من فك رمــوزها وتحسس ايحاءاتهـــا ، مما يستوجب ذلك التكافؤ الذى أشرنا اليــه اذ لم يعد البعد بعدا لفظيا أو تركيبيا قام على مدغم يستتر فيه المعنى على التقــديم والتــأخير فلو أخذنا على سبيل المثال هــذا المقطع من قصيدة لسعدى يوسف لقارىء اعتيادى للمســنا مــدى صعوبة وصول ابعاد القصيدة اليه :

لا صوت .. لا انسان .. صمت كالصلاة
والليل يلتهم الحياة
....

وقدمت وحــدك ، أيهــا الملقى جــريحا
كالضباب

فبعد الشقة ما بين القارىء والشاعر ناجم عن انعدام فى التــكافؤ بين الاثنين ترى كيف يكون الصمت كالصلاة وكيف يلتهم الليل الحياة،

ومن هو هـذا الملقى جريحا كالضباب والذى أبعده أكثر بكاف التشبيه هذه والتى لا نعرف ماذا يبقى لها لو أردنا أن نخضعها لمقاس ابن رشيق القيروانى فى كتابه « العمدة فى صناعة الشعر ونقده » حيث ينص على (٠٠ ان التشبيه الحسن هو الذى يخرج الأغمض الى الأوضح فيزيده بيانا والتشبيه القبيح ما كان على خلاف ذلك » وهو حكم يقصر عن ادراك خواص هذه اللغة فى الجهد المتفاضل على لغة الاقدمين من هذه الناحية ، فانت اما هذه المجموعة من الكلمات القليلة تحس بنفسك قريبا من المناخ العام للصورة عبر ما تستعيده فى مخيلتك من منظر لضباب يلف كل شىء بكثافته المعتمة ويتدرج فى الشوارع وحيدا بعد ان جاء على كل ما يوحى بالحياة وهكذا يحول الشاعر بطله الى رمز منفتح على مداليل عديدة من خلال ما تتداعى فى ذهن المتلقى من صور مخزونة فى اللاوعى ومن ذكريات تتطور من جرائها

القصيدة وتتشكل بها عناصر المشاركة ، ثم هذا الصمت الذى هو كالصلاة ·· صمت يستبطن ايحاء يهمس ونجوى صادقة فهو ليس بالصمت الميت الذى يقع على السطح وأخيرا هذا الليل الذى يلتهم الحياة فهو أيضا ليس بالليل الذى يبتعد فيه الانسان عن تعب علاقاته اليومية المرهقة ، انه عالم مأساوى يعبر عن وحشته باقترانه ، بمعنى الالتهام للحياة · عالم لا تتم فيه دورة الحياة فهو آت ليلتهمها وكما يفعل الموت تماما وبالاحرى كان هذا الليل رمزا لموت آخر اسهم فى القتل وفى اخفاء الجريمة ·· وفى هذا البعد من أبعاد القصيدة يندمج الليل بالضباب وبالموت عبر صفات تداخل بينها وتستعير من كل واحد منها ما يعد بسبب الى الآخر ·

وفى قصيدة للبياتى نقع الى ضرب مختلف من ضروب الغموض الموحى :

شيد مدائنك الغداة

بالقرب من بركان فيزوف ولا تقنع بما

دون النجوم

وليضرم الحب المنيف
في قلبك النيران والفرح العميق
والبائعون نسورهم يتضورون
جوعا وأشباه الرجال
عور العيون

يستعين الشاعر في هذا المقطع من قصيدته بما اقتنص من صور متباينة أسعفت مرماه في أن يقيم من خلالها بطله الساعي لتحقيق طموحه الكبير عبر ما اختزنت نفسه من شجاعة وجلد ، فقد استعار من « نيتشه » قوله « شيد مدائنك قرب بركان فيزوف » ومن « المتنبي » قوله « ولا تقنع بما دون النجوم » ومن «بروميثيوس» لاندريه جيد « النسر » بمعناه في الرمز الذي قصد اليه وهو « الضمير » ثم هؤلاء العور « الذين لا يرون من الحقائق المحيطة بهم الا نصفها ، وهكذا توفرت له من ظلنته الخيرة بقارئه ما يوازي بينهما وينهض بمسعاه لأن

يتم بما اتسعت له ثقافته وبما كمن فى ذاكرته الواعية وغير الواعية ، ما اختفى وراء السطور وما لم يقل به الشاعر جهرا ، واذا كان حقـا ما أشار اليه « فرويد » من أن العملية الابداعية هى ضرب من أحلام اليقظة المتبادلة مابين المبدع والمتلقى ، يتوجه فيـه الأول الى الثـانى عبر استقراء ذهنى له فان هذا المتلقى صـار عـلى جانب كبير من الخصوصية عند شعرائنا المحدثين وبذلك اقتصر جمهورهم على نخبة من المثقفين وعدد من الطلبة الجامعيين فى بغداد ، حتى اذا ما تكلفت الصحافة الأدبيـة اللبنانيـة بنشر أثارهم والانتصار لها ، ومن ثم ما كان لهم من مريدين ومقلدين ومتفاضلين عليهم بالتواصل معهم وتطـوير ما جاءوا به ، صـار لميزاتهم الأدائية أن تطبع بأسلوبها مرحلة من أهم مراحل الشعر العربى ، تكاملت فيها سماتها بالدلالات الخاصـة لمنطقة معينة ولفترة ثقافيـة معينـة ولجمهور معين أيضا ٠

لقد التزم شعرنا العربى منذ نشأته الأولى بنظام وحدة البيت الشعرى لا يحيد عنه قيد انملة ولا يرى ضرورة للخروج عنه أو عليه وذلك بالرغم مما طرأ من تطور نسبى على شكل القصيدة العربية فى بعض الفترات التاريخية ، وبقى المعنى أو الصورة الشعرية أسير مطلعه وروى قافيته وان كان لشاعر ان مد بمعنى البيت الى الذى يليه آخذ عليه ذلك، ولقد كان لهذا الضرب من البناء الشكلى أثره فى بنية اللغة العربية من حيث التسمح فى التقديم والتأخير كما كان له أثره فى أن تقوم القصيدة العربية على مجاميع من الحكم أو الصور الوصفية أو الأحاسيس التى اختزلت نفسها ما بين صدر البيت وعجزه ، وقد قام بها تركيب طبقى لا يجمع بين بيت وآخر الا البحر العروضى للقصيدة والا روى القوافى ، وهو

منحى أتاح للواحد منا أن يجتزىء من القصيدة ما يريد وأن يحفظ منها ما يريد دون أن يخل بها لأنها زكت أمرها على هذا النهج ، وقل فينا من ألزمته الضرورة بأن يحفظ قصيدة برمتها أو أن يقرأها ملتزما بتسلسلها الأصلى لانعدام الضرورة الى ذلك بسبب من توزع صورها ومعانيها ، وان كل بيت من أبياتها قد استقام له سياجه الخاص به وبسبب من افتقارها الى الوحدة العضوية التي تشدها الى محور رئيسى تنطلق منه وتنجذب اليه على مثل ما تمثلته القصيدة الحديثة حيث كان لها أن تنمو كأى عضو حى (.. واذا بها فى النهاية كما يقول أرسطو في وصل العمل الفنى الصحيح لا سلسلة من الأبيات يتلو الواحد الآخر رغم أنفه ـ جبرا ابراهيم جبرا) لتقوم عمارة من عدة طوابق ولا يربط طابقا بطابق الا الشكل الخارجى للقصيدة اذ أن لكل بيت حياته الخاصة وهو ما يختلف كل الاختلاف عما صار اليه الشعر

الحديث ولنآخذ مثلا على ذلك هذه القصيدة لسعدى يوسف :

بعيدا فى ضباب مدينتى الخجلى
لقيتك انت والعربات والليل
ـ حزين ان أراك هنا
ـ سعيد أن أراك هنا
وفى عينيك ألقى وجهك الطفل
نقيا كطيور البحر فى آمسية جذلى
لقد علمتنى البغضاء والحب
لقد علمتنى أن أعيد الشعب
ومرت نسمة .. ومضيت والعربات والليل
والخطى تنأى .. وتلقى دوننا ظلا
بعيدا فى ضباب مدينتى الخجلى

تبدأ القصيدة بصورة كبيرة تتأطر بصفة فى الظاهرة المحسوسة وهى الضباب الذى يغلف المدينة وصفة فى الظاهرة النفسية التى تسم

المدينة بالخجل ثم تتوزع الصورة من الكليات الى الجزئيات عبر لقاء بين صديقين ، وهو لقاء أوحى لأحدهما بالحزن وللآخر بالفرح ولكن لماذا حزن الأول ولماذا فرح الثانى ·· ؟ ذلك ما يمكن أن نستشفه من تداعى الذكريات (لقد علمتنى ··) اذن فأحدهما يخاف على الآخر من عودته الى مدينته ، والثانى فرح لأنه عرف ان صديقه لم يترك مدينته الخجلى وآثر أن يظل معها فى المصير المشترك ·· ثم يفترق الصديقان على غير موعد للقاء آخر ، وكما التقيا فى الليل والضباب اللذين ستراهما عن أعين المترصدين لكل من يهيم بحب شعبه وهكذا تعود الصورة الكبيرة للمدينة لتتأطر بتينك الصفتين الأوليين وبما صار لهما من بعد فى الرمز الذى امتد لكل منهما ·

لقد نهض بها ترابط أجزائها المحكم حتى ليتعذر على أى منا ان يزحزح آية مفردة عن مكانها ، فكل حركة تمر تومىء الى حركة تليها

وتتطور بأثر من ترابطهما القصيدة ويتطور احساسنا بها .

ان الوحدة العضوية تختلف كل الاختلاف عن الوحدة الموضوعية التى وقعنا اليها فى العديد من القصائد العربية بدءا من الشعر الجاهلى والى يوسنا هذا ، والتى تعتمد على النهج القصصى ويظل البيت الشعرى محتفظا بذات خصائصه وذات علاقاته بما سبقه وبما تلاه ، بينما نمو القصيدة الحديثة كان يتم من داخلها وعلى أساس من تداخل العلاقات بين موسيقاها واختلاف ايقاعاتها وصورها ، فكل عنصر من هذه العناصر يؤكد العنصر الآخر » ويلتصق به ، والعلاقة هنا كما يقول الدكتور مصطفى بدوى (ليست علاقة منطقية وانما علاقة حية أولا اذ ينساب فى الصور المعينة نفس الانفعال الذى ينساب فى غيرها من الصور وتتبع الصورة المعينة من سائر القصيدة كما تنبت الأوراق من الأغصان ، أما اذا كانت اللفظة أو الصورة

مفروضة على بقية القصيدة فرضا لأجل التنميق والتزويق كما هى الحال فى المحسنات البديعية فإنها تصبح بمثابة ورقة منفصلة نلصقها على الغصن العارى لكى يبدو الغصن للناظر كما لو كان مورقا ، والمقصود هنا بنفس الانفعال هو وحدة الانفعال التى تشتمل على درجات متفاوتة من الاحساس فى مجال نفسى موحد كالغضب أو الحزن أو التهيب) .

ونحن لو أخذنا هذا المقطع من قصيدة « الراعى » للجواهرى وعقدنا مقارنة ما بينه وبين قصيدة سعدى سالفة الذكر لكان لنا أن نتبين وجه الاختلاف بين الوحدة العضوية والوحدة الموضوعية :

لف العباءة واستقلا .. بقطيعه عجلا ومهلا
وانصاع يسحب خلفه .. ركبا يعرس حيث حلا

أوفى بها ضلا يزاحم فى الرمال السمر صلا

يرمى بها جبلا فتتبع خطوة ويحط سهلا
أبدا يقاسمها نصيبا من شظيف العيش عدلا

ان الاحساس الذى يلازم القارىء وهو يقرأ هذه الأبيات يظل رديفا آنيا لوحدة الصورة التى قام عليها البيت الشعرى ، وعلى مستوى حسى واحد يهبط ويعلو بسبب من جمالية الصورة ، ولك أن تغير ترتيب الأبيات ولك أن تحذف منها ما تشاء دون أن تخل بالقصيدة ولا بوحدتها الموضوعية مادام قد بقى للحدث ما يدل عليه فى السرد القصصى ، بينما نجد أن الأمر على غاية من التباين بالنسبة للقصيدة الحديثة التى تتطور تطورا متناسقا من بيت لآخر حتى تصل الذروة، وان الانسان بها يواكبها فى هذا التطور وينفعل به من نقطة لنقطة ، فاذا كانت القصيدة القديمة قد استكملت نفسها فى نظام البيت الواحد (حيث كل بيت فيها يؤدى وظيفة محددة ، ولأن البيت المصنوع من الشعر والذى يسكنه الانسان

العربى :مستقل وغير مرتبط بغيره فقد كان البيت الذى ينظمه الشاعر مستقلا كذلك ـ د . عبد العزيز المقالح) ، أقول اذا كانت القصيدة العربية قد استكملت مرماها فى هذا النظام الشعرى ، فان القصيدة الحديثة قد منحت لنفسها فرصة الاعتراض على النمطية القسرية للاسلوب الواحد والذى استمر فى البقاء بحكم تقليدية متوارثة وفرت للشاعر أن يستوفى حقه فى التعبير عن أغراض مختلفة ضمن قصيدة واحدة ، كما منحت لنفسها فرصة للتعبير عن مناخها السايكولوجى الذى تتمثل فيه روح العصر ، وهذا لا ينفى القول بأن زمن الجهد الابداعى يستبطن كل الأزمنة ، لأنه ضمنا يشير الى خصوصية زمنه وسماته واهتماماته ، واذا كانت العوامل المادية والاجتماعية والاقتصادية قد لعبت دورا رئيسيا فى أن يسقط الشاعر خارج نفسه وأن يجنح الى الافادة من نظام البيت لتحقيق أغراضه

المختلفة ، فان العوامل النفسية قد لعبت دورا معاكسا عند شاعرنا الحديث في البحث عن نفسه داخل نفسه فهو غاية قصيدته ، وانه ليسعى لأن يحقق من خلالها وحدة كينونته الشاملة في الموقف المحدد الذى تعالجه ، انه كالجراج الذى حدد موضع الداء ثم راح يغور عميقا فيه دون أن يسمح له بضعه أن يخرج عن حدود الموضع المقصود ، واذا كان السقوط فى الخارج يعتمد الزخرفة اللفظية أساسا للايحاء بحذاقة الصانع الماهر ، فان النكوص الى الداخل يستوجب البساطة وتشذيب التفاصيل التى تحول دون التركيز على جوهر الموضوع واستشفافه من بين ثنايا الشواهد الباطنية المتآلفة معه أو المتعاضلة معه والذى تؤكده فى وحدته العضوية الشاملة ٠

موسيقى القصيدة الحديثة

لقد أولى غير واحد من النقاد العرب الذين أرخوا لتجربة الحداثة الشعرية فى العراق ،

الكثير من العناية والاهتمام بموسيقى القصيدة الحديثة باعتبارها ظاهرة شكلية خرجت من أسر الايقاعية المكرورة ونزعت عن عنقها ربقة قوافيها وفى الحقيقة ما كان لهذه الظاهرة أن تقوم لولا تلك العوامل النفسية التى تشكلت منها حوافز دفعت بشاعرنا الرائد الى أن يميل عن المفردة التقريرية الى المفردة الايحائية المشحونة بالحساسية المرهفة ، والى أن يجتنح عن شعر البيت الى شعر القصيدة وعن النموالطابقى الى النمو العضوى وان كل واحدة من تلك الظواهر كانت تستكمل غايتها بالأخرى التى تداخلت معها ، وكذلك هى الحال بالنسبة لموسيقى القصيدة الحديثة التى خرجت بدورها أيضا - على ايقاعية الموسيقية المتوارثة ، فالايقاع الشعر (.. يجب أن يتابع الأحوال العاطفية الانفعالية حتى يأتى تعبيره قويا موفور الأداء ، وان أهم ما تمتاز به هذه الأحوال هو التوتر ، ولهذا كان على الوزن خصوصا أن يعبر

عن حالة التوتر . ومن الأسف الشديد ان أوزاننا التقليدية فقيرة فى هذا الباب الى درجة مريعة ، ذلك ان أوزان الشعر العربى فى عمودها التقليدى ، انما تقوم على الاطراد والرتوب سواء من ناحية الوزن أو من ناحية القافية ، والاطراد والرتوب كلاهما من ألد أعداء التوتر لخلوهما من التقابل والتعارض والتمزق الحركى القائم بين الاضداد ــ د. عبد الرحمن بدوى)

واذا كانت موسيقى القصيدة التقليدية لا تتعامل مع مضامينها الا بصفتها اطارا خارجيا لا علاقة له بها ، فانها ليست كذلك مع الشاعر الحديث الذى لم يعد يراها مجرد مساحة فارغة قد أعدت لأن تتقبل كل المضامين على اختلافها وتباينها بل انها كخلفية الصورة الحديثة جزءا من الصورة ولها أثرها فى التفاعل مع الأشكال والحجوم المطروحة فيها تفاعلا حيا وقد اتسعت مساعى الشعراء الرواد فى هذا الخصوص وشتت بهم الى حيث يحاول كل منهم أن يجترح له فيها

خصيصة يتمايز بها فهناك من زواج بين الايقاع النثرى والايقاع الشعرى بأسلوب يداخل بينهما من خلال استخدام تفعيلة بحر « الخبب » أساسا لاقامة تفاعيل أخرى عليها تتواصل معها وتتغير بموجبها معا يغنى باستمرار الايقاع الموسيقى للقصيدة ويكثف من قدرتها التعبيرية وهناك من سعى الى اعتماد التداعيات اللفظية المتساوقة مع التداعيات الذهنية لابراز الطابع الانفعـالى المتجاوب مع الحدث الشعرى كما فى هذا المقطع من قصيدة « الى زنجى » :

قل : كلا
لن نسمح أن نذبح
لن نسمح أن تربح من جلدى نعلا
قل : كلا
واصنع من حقدك لى نصلا
.... صلا
بتململ فى نهدى حبلى

سما .. قبحا

قل : كلا

لن يصبح موتى قمحاً

بل ملحا

سيئز جراحك .. جرحا .. جرحا

ويولى غير واحد منهم أهمية خاصة لموسيقى القـوافى الداخليـة يشد بهـا من أزر القافية الرئيسية للقصيدة وبما ينسجم معها حينا وبما لا ينسجم معها أحيانا حسبما يقتضيه تطـور الحدث الشعرى كما فى هذا المقطع من قصيدة للسياب :

أصبح بالخليج : يا خليج

يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى

فيرجع الصدى كأنه النسيج

يا خليج : ياواهب المحار والردى

ومثل ذلك هذا النموذج من قصيدة لبلند الحيدرى

نفس الطريق
نفس البيوت يشدها جهد عميق
نفس السكوت
كنا نقول : غدا يموت
وتستغيق
من كل دار
أصوات أطفال صغار
يتدحرجون مع النهار على الطريق

ان مثل هذا التداخل في القوافي يكسب القصيدة موسيقاها الخاصة والتي هي احدى مميزانها الذاتية ، وعنصر متلازم مع باقي الأجزاء في تكوين وترسيخ الوحدة العضوية للعمل الشعري ، تشتد وتقوى وتتأزم مع الغضب والقلق وتهدأ وتتباطأ مع التأمل والسرد القصصي لتقيم من مزايا التوافق والتنابذ ما يطور سياق القصيدة كما هي الحال مع قصيدتي السياب والحيدري ، حيث أتيح للقوافي

الداخليـة أن توحي بجـو متميز عن طـريق موسيقاها ، فعلى الرغم من أن السياب استعان بتفاعيل من بحور الفراهيدى الا انه استطاع أن يستنبط لقصيدته وضمن تفاعيل استخدمت ملايين المرات، موسيقى تتسم بفرادتها ولايمكن أن تكون لغير تلك القصيدة ، وفى هـذا رد ضمني على الكثيرين ممن آخذوا عـلى الشـعر الحديث اقتصاره على قلة من البحور الخليليـة ذات التفعيلات المتكررة كالرمل والخبب والكامل والمتقارب والرجز ، ناسـين أو متناسـين بأن الشاعر الحديث لم يعـد ملتزما آصـلا بأنمطة البحور وصرامة توزيعهـا للتفـاعيل بعد أن استنبط منها وحـدة التفعيلة التى لها أن تهب كل قصيدة موسـيقاها الخاصـة بهـا ، وبذلك اتسعت أمام الشاعر آفاق رحبة لا غناء موسيقى الشعر ، وعلى مستوى قدرته على تلوين آبعادها بأثر من مجرى أحداثها وتدفقها الديناميـكى وعلى مستوى تمكنه من أدواته فى الصنعة وفى

اخفاء الصنعة أيضا لكى لا تأتى على العفوية التى يستوجبها العمل الشعرى وهنا يكمن الفرق الأساسى ما بين الشاعر الأصيل وبين الصانع الماهر الذى يظل من بعض همومه الكبيرة ، ابراز حسن درايته بأصول صنعته ومدى حذاقته فيها ، وفى تاريخ الشعر العربى حفالة ضخمة من الصناع الذين أفسدوا جزءا من ذاكرتنا الأدبية بضجيج جناسهم وطباقهم ومحسناتهم البديعية وعلى غير رغبة فى أن يقولوا بشىء أو أن يعبروا عن شىء .

ان جيل الشبان لم ينكر دور الموهبة ولا أثر العوامل اللاارادية التى تخلق الجو المناسب لولادة القصيدة ، ولا دور الحدث عليها ، ولكنهم فى الوقت ذاته كانوا على كثير ثقة بأن الالهام ليس الواقع الكلى لعملية الخلق الابداعى ، وان ثمة رصدا لابد منه لتشذيب ما يجب تشذيبه

وتهذيب ما يجب تهذيبه ، فكتابة الشعر كما يقول ستيفن سبندر (.. سفرة مرعبة تحتاج الى جهد مؤلم للسيطرة على الخيالات الوافدة) وقد تضمنت تجربتهم لنفسها ما نهض ببعض طموحهم فيها ، وما أوسع غير باب لمن اقتفى

فهــرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٧/٥٨٦٥

ISBN – ٩٧٧ – ٠١ – ١٥١٠ – X

مطابع الهيئة